De absolute film

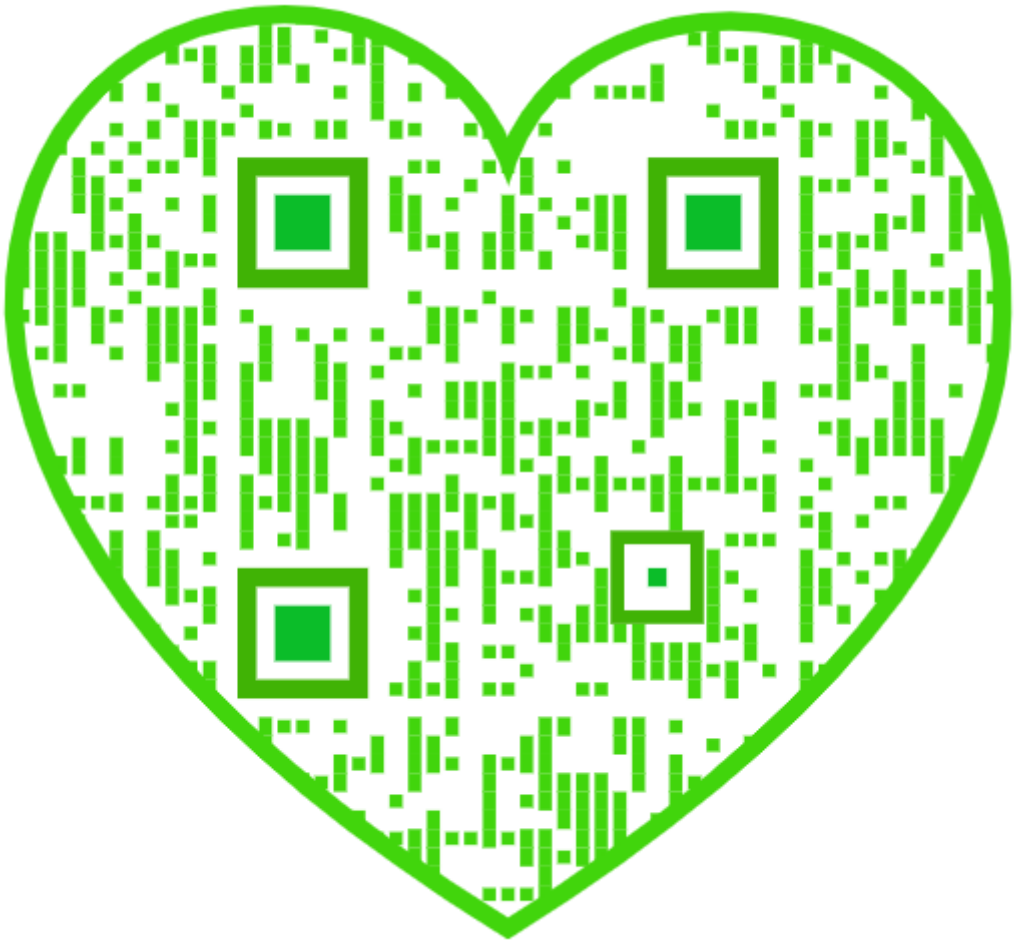
Menno ter Braak

bron
Menno ter Braak, *De absolute film*. W.L. en J. Brusse's Uitgeversmaatschappij N.V., Rotterdam 1931

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/braa002abso01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m. Stichting Menno ter Braak



De absolute film en de filmkunst

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

Wanneer men thans, in het jaar 1930, de Nibelungenfilm

FRITZ LANG

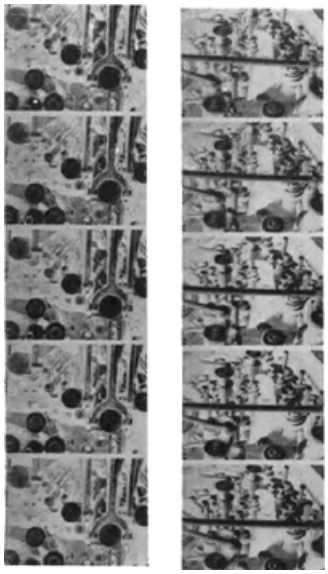
van Fritz Lang terugziet, verwondert men zich over het feit, dat een dergelijk onvolmaakt en in vele opzichten zelfs leugenachtig werk in staat is geweest, vele geesten, die voordien afwijzend tegenover de film als kunstvorm stonden, in beginsel te overtuigen van het goede recht van den nieuwen vorm der verbeelding. Het is, alsof een Wagner-opera, in de conventioneele enscèneering van een negentiende-eeuwsch theater en ontdaan van de bekoring der tooneelrealiteit, de revue passeert: en ook de gedegen lengte, die twee pauzes met eetwaren noodzakelijk maakt, ontbreekt niet, zoodat men eenigszins amechtig en grüblend over de vergankelijkheid der ontroering de zaal verlaat. Fritz Lang, eens de afgod van het filmlievende Duitschland, blijkt dood en begraven te zijn, omdat zijn noodlot was, als kunstenaar geboren te worden voor de film geboren werd, de film, die alleen op zichzelf is aangewezen en uit eigen middelen schoon kan zijn.

En als men in hetzelfde jaar 1930 in een Londensch bioscooppaleis één der tallooze all-talkies ziet afdraaien, waarin gentlemen en detectives dialogen afwikkelen, hoorbaar trappen bestijgen en met deuren klappen, voor aangeboden whisky's bedanken en het leven geweld aandoen, dan vraagt men zich af, of Fritz Lang niet onsterfelijk is, ondanks zijn dood en begraven zijn, of de Wagner-opera van het beeldvlak niet door machtiger instincten gedragen werd, dan men aanvankelijk meende en of de zuiverheid der kunst zelfs wel eenigermate ter zake doet in een economisch zoo belangrijk bedrijf als de film. Immers het maakt geen verschil, dat Siegfried nog voor de komst van Küchenmeister door Hagen van Tronje moest

worden gedood en dus niet echt kon brullen over het onrecht, hem aangedaan, terwijl tegenwoordig de onbelangrijkste moord ergens in de onderwereld met geknal gepaard gaat;

De Wagner-Opera van het beeldvlak
MARGARETHE SCHÖN IN NIBELUNGEN (UFA)

CH. DE KEUKELEIRE: IMPATIENCE; HISTOIRE DE DETECTIVE; COMBAT DE BOXE



PAUL SCHUITEMA: FILMSTUDIES

de all-talkie zet de traditie der Nibelungen regelrecht voort, door in wezen geen film te zijn, maar gezellig tehuis voor acteurs. Beziet men deze beide specimina van bewegende fotografie van een ‘absoluut’ standpunt, dan is geen waardeeringsverschil mogelijk: beide hebben geen filmgehalte, beide zweven tusschen alle kunstgenre's, die men zich kan bedenken, zonder zich te bepalen tot eenheid, tot eenvoud. Zij zijn als de eerste automobielen, die geen andere ambitie koesterden dan rijtuigen zonder paarden te zijn.

Er is echter een traditie, die men de traditie der Nibelungencritiek zou kunnen noemen; het is de traditie van den strijdenden, worstelenden, zoekenden Fritz Lang, die nog geen klaar besef had van mogelijkheden en grenzen der filmkunst en daarom in zijn Nibelungen niet tot klaarheid k ó n komen. Deze traditie is een wonderlijk product der filmgeschiedenis; zij ontstond in een tijd, toen men van de werkelijke experimenten uit de eerste periode der filmkunst nog geen overzicht had, toen men in de, officieel door de Ufa gelanceerde, Nibelungen een toevallig exempel onder oogen kreeg van een althans niet afzichtelijk industrieel werk. Lang werd daardoor onverdiend tot een heros; want wat er aan de Nibelungen heroïsch is, stamt niet van Lang, noch van zijn echtgenoote Thea von Harbou, die heroën slechts uit de magazines kent, maar van de brute vitaliteit der oude sage, die zelfs door het werk van Lang niet geheel kan worden doodgedrukt. Alles trouwens, wat deze regiedespoot voor en na de Nibelungen maakte, pleit tegen zijn legendarisch heroïsme, pleit tegen zijn ernst, pleit tegen zijn eerlijkheid, pleit vòòr de monocle, waarmee hij zich zoo gaarne laat afbeelden; het is ongare bombast, speculatie op het goedkoope avontuur en de schijnsymboliek, die in de stalles opgeld doen. De Nibelungentraditie is stervende; de zoekende Lang ontvalt ons; wij hebben de ware kiemen der filmkunst elders op te sporen, op minder officieele plaatsen wellicht en onder schraler levensvoorwaarden.

Niettemin, een laatste blik op de Nibelungen. Er is één kort fragment in deze curiositeitenverzameling à la Hermanndenkmal, dat geheel uit den toon valt. Juist als men goeddeels door de verveling is gesloopt, wordt men opgeschrikt door een plotseling opduikende, constante, vloeiende beweging, Wat gebeurt er? Gaat Siegfried voor de tweede maal den artistieken draak te lijf? Niets van dit alles; het feitelijk gebeuren der Nibelungen heeft opgehouden voort te wentelen, er zijn geen feiten, geen draken, geen Tarnkappen, geen honderdvoudig bestrikte vlechten meer, er resten slechts: vormen, die elkaar te lijf gaan

RUTTMANN'S HANDEN
FOTO: GERMAINE KRULL

en zich in elkaar oplossen, gematerialiseerde bewegingen zonder omschrijfbaar werkelijkheidskarakter. Midden in de opera, zonder gêne tusschen de fraaie coulissen en de bekwame acteurs, ontstaat een vlaag poëzie, wier schoonheid evenmin is te definieeren als de nuance van een schoone klankverbinding. Het is een korte vreugde, maar te intenser omdat de omgeving verdord is en verbleekt. Een droom, een droom van Kriemhilde, zou dit bewegingsspel beteekenen; welnu, het is mogelijk, maar L a n g ' s theatrale Kriemhilde droomt dergelijke vrije en ijle verschijningen niet! Een droom van louter onbenoembare vormen, van zwart en wit, overgaand in fantastische aanduidingen van groote, dreigende vogels, dat is alles, wat deze onverwachte minuut oplevert. Vijf jaar geleden releveerde men d i t als een curiositeit, en niet de Nibelungen zelf. Vijf jaren, die verloopen zijn, hebben de rollen omgekeerd; de z.g. droom van Kriemhilde, de ééne minuut, vermoordt het gansche pathetische oeuvre van Fritz Lang. Want helaas, aan dit vluchtige fragment was niet Lang debet, maar een in 1925 volkomen onbekende: Walter Ruttmann.

Het behoort tot de historische pikanterieën, dit intermezzo uit de Nibelungen. In het kader van het geheel is het volkomen misplaatst; het heeft niets uit te staan met de opgeschroefde zwaarwichtigheid van den operastijl, het valt ten eenenmale uit den toon door zijn zuivere luchtigheid. Pikant echter is het in het bijzonder, dat Fritz Lang, de

theatrale en onwaarachtige, op deze wijze den waarachtigen cineast Ruttmann in Nederland introduceerde, als een onbeduidend medewerkertje aan een kolossaal en onvergankelijk gewrocht, als een speelsche anecdote in een zeer serieuse en op de eeuwigheid berekende schepping, terwijl na luttele jaren film de groote impresario, zelfs in zijn eigen werk, het veld heeft moeten ruimen voor zijn hulpkracht. Voor hem, die de film bemint om de film, om de absolute film, is niet Lang, maar Ruttmann de voortrekker; en het is noodig, dit thans met nadruk te zeggen, omdat de oogst der talkies bewijst, dat Lang's verderfelijke invloed nog geenszins heeft afgedaan, al zijn dan de middelen ietwat gewijzigd.

Door den droom van Kriemhilde, opgesloten in de Nibelungen, als uitgangspunt te kiezen, stelt men het probleem van de absolute film zoo scherp mogelijk. Men stelt het namelijk aldus niet in de eerste plaats als e e n probleem van technischen of kategorischen aard (hoe komt de absolute film tot stand? Hoe onderscheidt zich de absolute film van andere filmkategorieën?), maar als h e t probleem, het aesthetische probleem, waarmee de filmkunst staat of valt (is er een andere film mogelijk dan een absolute?). Het begrip absolute film moet omschreven worden, voor men het kan gebruiken; maar veelzeggender dan de omschrijving is het concrete en pikante voorbeeld van Kriemhilde's droom. Alles hangt er van af, of men het woord film als materieelen dan wel als aesthetischen term gebruikt. Zuiver materieel beschouwd, in den grofsten vorm, is alles film, wat met een kamera of via andere technische trucs op een strook celluloïd wordt gebracht, om vervolgens door middel van projectie voor de oogen van den slager Jansen, den filmexploitant Lasky en den romanschrijver Thomas Mann te worden afgedraaid; aan deze filmbepaling voldoet derhalve zoowel De Vergiffenis van Grootvader (Pathé 1906), als Ballet mécanique van

DE VERGIFFENIS VAN GROOTVADER (PATHÉ, 1906)

F. LÉGER: BALLET MÉCANIQUE

Ferdinand Léger, als de Nibelungen en de talkies. Misschien zal deze omschrijving voor den slager Jansen dan ook reeds ruimschoots voldoende zijn. De exploitant Lasky eischt echter reeds meer; film, verkoopbare film, omvat voor hem ook de juiste verzorging van het decor, de belichting, de scheiding van Conrad Nagel; hij wijkt al geleidelijk, zij het dan ook niet principieel, van de zuiver materieele definitie af, hij begeert zekere (verkoopbare) aesthetische qualiteiten, wier doseering hij een belangrijke factor van zijn budget weet; aan zijn definitie voldoet daarom niet De Vergiffenis van Grootvader noch Ballet Mécanique, omdat zij resp. te slecht en te goed, dientengevolge beide onverkoopbaar zijn, terwijl daarentegen de Nibelungen en de talkies met zijn filmbegrip geheel overeenkomen. Den romanschrijver Thomas Mann imponeeren de criteria van Jansen en Lasky echter volstrekt niet; film beteekent voor hem een vorm van cultuur, waaraan men dus ook de meest critische cultureele maatstaven kan aanleggen. Het staat derhalve te vermoeden, dat Thomas Mann, wanneer hij minder ontstemd over de film had nagedacht dan hij tot nu toe blijkens zijn uitlatingen deed, alleen Ballet Mécanique de eer waardig zou keuren, film te zijn, omdat het gecomponeerd is in een onafhankelijke taal, met een eigen aesthetische grammaire.

Verstaat men film, zooals Thomas Mann het zeker eens zal moeten doen, dan komen daarmee de maatstaven van Jansen en Lasky, als waardemeters bij de vraag: wat is film?, te vervallen. Film is dan geen technisch noch een commercieel begrip, maar de bepaling van één der vele schoonheidsillusies die de mensch door stofbezieling weet te verwekken. Film vertegenwoordigt dan een eisch om volmaaktheid dier illusie, zooals muziek en poëzie. Voor dit filmbegrip, het absolute filmbegrip, valt het werk van Fritz Lang weg, terwijl de ééne minuut van Ruttmann behouden blijft.

Gebruikt men het woord film in dezen zin, dan schijnen dus film en

absolute film synoniem; immers van de film als schoonheidsillusie verlangt men, dat zijn middelen zuiver, grammatisch onafhankelijk,... absoluut des films zijn. Tegenover de Nibelungen en de talkie, die coquetteeren met tooneel, opera, operette, revue, zou men, bij deze gevolgtrekking, als absolute film kunnen stellen alle films, die gebaseerd zijn op de essentieele cinegrafische middelen. En inderdaad, met het volste recht kan men een film van Eisenstein absoluut noemen, omdat Eisenstein opereert met middelen, die alleen ter beschikking staan van den filmkunstenaar. De Russen hebben zich in hun montageleer een volkomen autonome, absolute filmtheorie geschapen; de dialectiek van het beeld, die Eisenstein heeft verdedigd, is een privilege van de film, kan in geen anderen kunstvorm worden bereikt. Hoewel dus deze consequentie van het begrip absolute film mogelijk en redelijk is, moet men er rekening mee houden, dat de filmtaal een andere, beperkter ontwikkeling van het woord ‘absoluut’ vertoont, een bijzondere ontwikkeling, waaraan trouwens deze monografie haar ontstaan dankt. Onder absolute film verstaat men gewoonlijk een filmkategorie, die de waarde van het instrument film zoekt in een soort zichtbare muziek; men pleegt deze kategorie dan te stellen tegenover de film, die met begrijpelijke symbolen, met verstandelijk te overwegen problemen, hoofdzakelijk met menschen en menschelijke psychologie werkt. Met opzet echter werd hier het begrip absolute film in den beginne ruimer genomen; want de beperking van het spraakgebruik is, zooals later zal blijken, vrij willekeurig. Zou b.v. niet Ruttmann, maar Poedowkin een droom van Kriemhilde in de Nibelungen hebben ingelascht, dan zou, ook al had Poedowkin gebruik gemaakt van acteurs en psychologische motieven, het contrast tusschen Lang en zijn assistent niet minder scherp zijn geweest dan het thans is! In den ruimsten zin van het woord is er geen andere (goede) film mogelijk dan de autonome, onafhankelijke, absolute; en deze autonomie, onafhankelijkheid, absoluutheid, wordt niet bepaald door het al dan niet gebruiken van menschen of psychologische complexen, maar door het talent, waarmee de cineast de synthese van beeld en rhytme beheerscht.

Absolute film is film, die zich heeft losgemaakt van vreemde invloeden en valsche middelen. Hoe is het dan te verklaren, dat men een bepaalde kategorie films, met abstracte middelen opgebouwd, is gaan betitelen als de absolute film in het bijzonder? Is deze qualificatie zuiver toevallig, en dus verder onbruikbaar?

Het spraakgebruik is spontaan en het houdt geen rekening met logische problematiek. Zijn aanduidingen zijn echter steeds symbolen van een bepaalde, algemeene, daardoor vage, maar toch verraderlijke denkrichting. Wanneer dus een bepaalde kategorie film door het spraakgebruik als absoluut wordt gequalificeerd, kon men er zeker van zijn, dat in den taalkring, waarbinnen de qualificatie ontstond, een misschien vaag en zwevend, misschien star en dogmatisch besef aanwezig was, dat die bepaalde filmkategorie inderdaad de absolute, bevrijde, volstrekte film vertegenwoordigde. Het ontstaan van den term heeft men te zoeken in den taalkring der fransche cineasten, die met 'film absolu' een definitie wilden geven van hun voorstellingen omtrent de film, die als onafhankelijke kunstvorm gelijkwaardig naast andere kunstvormen kon worden gesteld. Aangezien echter de typisch individualistisch-aesthetische structuur van het fransche (parijsche) geestesleven meebracht, dat het absolute, bevrijde, volstrekte, in de eerste plaats werd gezocht in losmaking van alles, wat ook maar eenigszins naar litteratuur, verhandeling, betoog, propaganda, zou kunnen zweemen, werd het begrip absoluut al spoedig speciaal geaccentueerd. Het werd gebruikt in tegenstelling tot de z.g. speelfilm (een evenmin vaststaande term!), het werd gewoonlijk als synoniem beschouwd met de 'musique des images', die Germaine Dulac als ideaal voorzweefde; 'absoluut' verloor dus zijn algemeener beteekenis en werd gekoppeld aan een bijzondere richting in de cinegrafie. Gevolg van deze beteekenisverenging was, dat absoluut en abstract elkaar begonnen te naderen, soms zelfs als identiek werden beschouwd. In dit stadium kwam het woord naar Nederland; men paste het hier toe als een vage verzamelnaam voor de films van Ruttmann, Man Ray, Sandy e.a., wier effect voornamelijk in muzikale d.i. zuiver visueel-rhytmische elementen school.

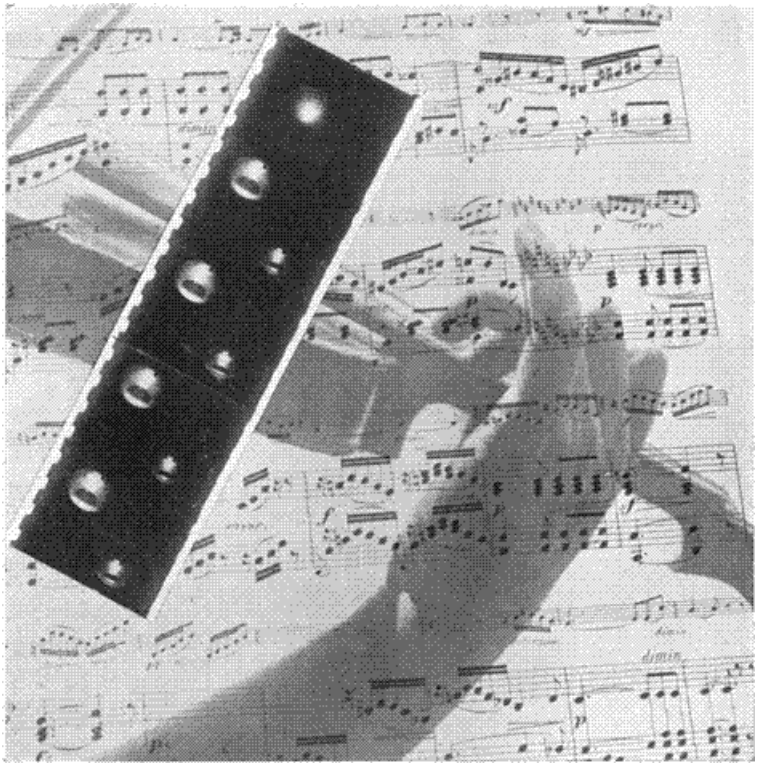
Deze speciale toepassing van den term absoluut is, zooals boven reeds werd betoogd, eenigszins willekeurig, wanneer men uitgaat van de gemiddelde beteekenis van dien term. Het werk van Ruttmann of Man Ray, dat onder den specialen term absolute film valt, is ongetwijfeld niet onafhankelijker, zelfstandiger, absoluter, dan Potemkin van Eisen-stein. Toch wijst het spraakgebruik hier een weg. Waarom heeft men het woord absoluut zoo speciaal kunnen begrenzen? Voor alles, omdat men in de film, die acteur, spel, psychologie, probleem en redeneering uitschakelde, om zich geheel te concentreeren op de filmb e w e g i n g , op het filmr h y t m e , de noodzakelijke basis ontdekte van i e d e r e filmconceptie, omdat men in deze abstracte experimenten de absolute taal-

schat der filmkunst voor het eerst zag blootgelegd. Tegenover films van het type Caligari, Raskolnikov, Nibelungen, die men het best tot de praehistorie der filmkunst rekent, is een klein opus van Ruttmann inderdaad van een ‘absolute’ helderheid, die niet minder dan bevrijdend is te noemen.

De beteekenisverenging van het begrip absolute film is dus, hoewel willekeurig, niet zuiver toevallig; zij is verklaarbaar uit het moment van verwarring en stijlbarok, dat door de Nibelungen voldoende gekarakteriseerd wordt, een moment, waarin de herleiding van de film tot zijn elementaire, abstracte, muzikale structuur met recht als een daad van absolute beteekenis mocht worden geschat.

Wanneer wij in het vervolg derhalve over de absolute film als een bepaalde filmkategorie spreken, meenen wij de betrekkelijke geaardheid van dien term voldoende te hebben toegelicht.

Als de film als kunstvorm een ‘m u s i q u e des i m a g e s ’ genoemd mag worden, dan is één bête opmerking, schijnbaar geheel overbodig, toch op haar plaats: dat juist de combinatie van beide termen het twistpunt vormt, waarom alle filmwaardeering draait. Wil men iemand, die nimmer iets anders zag dan De Arke Noachs en Tom Mix en daaruit de gevolgtrekking heeft gemaakt, dat de film een afschuwelijke degeneratie van tooneel, circus en romantiek is, overtuigen van het goed recht der zelfstandige filmkunst, dan is misschien geen gelijkenis eenvoudiger dan die der ‘zichtbare muziek’. Daardoor wordt in alle simpelheid naar voren gebracht, dat de filmkunst geen speelgenre, geen tot schaduwdimensies gereduceerd tooneelgebaar vertegenwoordigt, maar in haar vormgeving berust op den samenhang der beelden, op rhytmische effecten; deze samenhang, dit rhytme zijn per analogie te vergelijken met de muziek, en aangezien de muziek een oude en gerespecteerde kunstuiting is, stijgt de film gewoonlijk door deze vergelijking opmerkelijk in achting bij den aldus bewerkten bioscoopbezoeker, die zich haastig voorneemt, deze curieuze zichtbare concerten eens te gaan bijwonen. De musique des images bewijst op deze manier zeker goede paedagogische diensten, en als inleiding tot appreciatie van filmkunst is deze beeldspraak dan ook exemplarisch. Dat men door muziek en beeld zoo aannemelijk in een omschrijving te combineeren twee ongelijksoortige grootheden zonder blikken of blozen galant vereenigt, kan men voorloopig verzwijgen, om de pas verworven inzichten niet onmiddellijk weer wreed aan het wankelen te brengen.



Tweeërlei muziek

Gaat men echter dieper op het verleidelijke beeld in, dan blijkt het minder eenvoudig, dan het er uitziet. Een beeldmuziek is immers geen beeld en evenmin muziek. Zij mist juist datgene, waardoor één beeldende lijn van Holbein ontroert, want zij sleept den toeschouwer voort van beeld tot beeld en laat aldus de zelfstandige picturale schoonheid opgaan in een zichtbare orchestratie; zij mist echter ook datgene, waardoor de muziek ontroert, want in plaats van de volkomen ephemere

geluidstrilling geeft zij zichtbare vormen, met hun grenzen, hun gecompliceerde symboliek, hun wisselende gevoelswaarde. Daarom is de gelijkenis der zichtbare muziek wel treffend (zij biedt een overtuigende analogie), maar volstrekt niet afdoend. Zij laat b.v. ten eenenmale in het midden, waarom de zichtbare muziek van Ruttmann verschilt van die van Eisenstein. Zij laat evenzeer in het midden, welke rol de psychologie in de filmsymboliek speelt, waarom een spiegeleffect van Man Ray gansch andere emoties geeft dan een gelaats-expressie van Greta Garbo. Zij laat, kortom, in het midden, in welk opzicht de absolute film (in begrensde beteekenis) van films met psychologische en dialectische waarde te onderscheiden is.

Twee sooten ‘Zichtbare muziek’
GRETA GARBO IN ANNA KARENINA

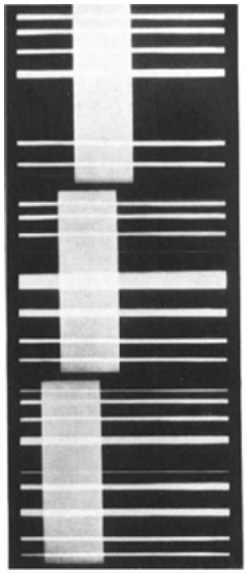
EMAK BAKIA MAN RAY

Is dan alleen de absolute film een musique des images, omdat zij zuiver op rythmische effecten gebouwd is en van alle psychologische intrigue afstand heeft gedaan? En is De Laatste Dagen van St. Petersburg soms geen 'musique des images' omdat een belangrijk deel van de door Poedowkin toegepaste effecten (b.v. het k a r a k t e r van Lebedew, de g e e s t van het ancien régime, het p a t h o s der revolutie) in het geheel niet louter muzikaal te verklaren zijn? Een dergelijke indeeling zou ad absurdum voeren, omdat ook de stijl van Poedowkin wel degelijk b e r u s t op rhytmische factoren, maar daarenboven nog een psychologisch s u r p l u s heeft. In plaats van aan St. Petersburg de qualificatie zichtbare muziek te ontzeggen, doet men verstandiger te erkennen, dat deze term, bijeengeraapt uit de beeldende kunst en de toonkunst, voor de filmkunst in laatste instantie te kort schiet, of liever: niet aanraakt, wat in de autonome, oorspronkelijke synthese der filmkunst eigenlijk problematisch is.

De wenteling van een lijn in een absoluut filmopus van Ruttmann geniet men misschien louter om de bewegingswaarde, al zijn de mogelijke neven-associaties niet gering te achten; de analogie met de muziek gaat hier nog het volledigst op. De wenteling van een dwalende oude krant in een leege morgenstraat, zooals die in Ruttmann's Berlin voorkomt, wekt echter onmiddellijk, naast rhytmische, ook psychologische associaties (verlatenheid, eenzaamheid, doelloosheid). Een stap verder: Claude Autant Lara geeft in Fait Divers de close up van een vrouwenmond, die langzaam verstrakt; de rhytmische associaties zijn nu geheel dienstbaar geworden aan de psychologische; hoewel het effect wel degelijk door rhytmische factoren tot stand wordt gebracht, verstaat ieder deze factoren terstond als psychologische symbolen. Moet men nu, terwijl de overgangen zoo uiterst subtiel zijn, ergens een gewelddadige scheidingslijn trekken? Zoo ja, waar? Tusschen het absolute filmopus en Berlin, tusschen Berlin en Fait Divers?

Toen iemand het abstracte opus 2 van Ruttmann zag, kwam dadelijk de associatie bij hem op: bloedegel; waarom, mag de hemel weten, maar hij kon er zich nooit meer van losmaken. Laat ons, waar de wegen der associatie zoo grillig zijn, zuinigheid betrachten bij het maken van indeelingen. Laten de indeelingen blijven, wat zij behooren te zijn: scherp geslepen, maar niet anders dan dienstbare, bruikbare hulpmiddelen. De term musique des images kan zulk een hulpmiddel zijn; maar als een bijzondere benaming voor een bijzondere filmkategorie absolute film is het beeld al evenmin geschikt als...'absolute film' zelf.

RUTTMANN: BERLIN



RUTTMANN: OPUS 4

CLAUDE AUTANT LARA: FAIT DIVERS
Musique des images

Een ander criterium, dat bij de begrenzing van de bijzondere filmkategorie absolute film dikwijls in het geding wordt gebracht, is de realiteit. Ook hier zijn historische factoren van groot belang. De film begon zijn carrière als bewegende fotografie in rarekiekkasten op de boulevards; men zag in deze instrumenten werkelijke menschen werkelijk loopen en had er veel plezier in, dat deze werkelijkheid een graad echter was geworden dan de werkelijkheid der statische fotografie. Naderhand ontpopte de film zich als een uitstekend middel, om bijbelsche drama's, familiedrama's, droevige dra-

DE VERGIFFENIS VAN GROOTVADER 1906
PRIMITIEVE FILM- ‘REALITEIT’

ma's en kluchtige drama's op te voeren voor duizend publieken tegelijk en zonder bekommernis om de hinderlijke limiet van een te gering aantal vierkante meters tooneelruimte en de beperkte romantiek dier ruimte; toen zag men werkelijke helden en heldinnen met werkelijke hartstochten en werkelijke tranen werkelijk blindelings hun ongeluk tegemoet gaan, om tegen het slot door een werkelijk wonder toch nog werkelijk een eeuwigdurend geluk te beërven. De traditie, dat de film zich met dergelijke ‘realiteiten’ had bezig te houden, werd aldus van den aanvang af onophoudelijk door de filmproductie zelve gevoed. Men kan gerust zeggen, dat deze traditie zoo machtig was, dat zij het ons b.v. aanvankelijk onmogelijk maakte, een werk als Potemkin op de volle waarde te schatten aangezien in juist Potemkin de werkelijkheid n i e t in primitieven, imitatieven zin werd gezocht, zooals in de gemiddelde europeesche film. Z.g. artistieke films als Caligari en De Nibelungen waren nog volkomen afhankelijk van de traditioneele opvatting der werkelijkheid; de regisseurs, Robert Wiene en Fritz Lang, trachtten weliswaar af te wijken van het cliché-type der filmproductie, maar tegenover de werkelijkheid stonden zij even naïef als de rest hunner meer platvloersche collega's. Zij meenden b.v., dat men een mensch continu moet vertoonen, dat men hem in een zekere psychologische en anatomische volledigheid te kijk moet zetten, om zijn werkelijkheid, zijn werkelijk karakter en lotgevallen te kunnen verbeelden. Zij dachten, dat een griezelig (Caligari) of een gestyleerd (Nibelungen) decor een griezelige of gestyleerde werkelijkheidssuggestie zouden oproepen.

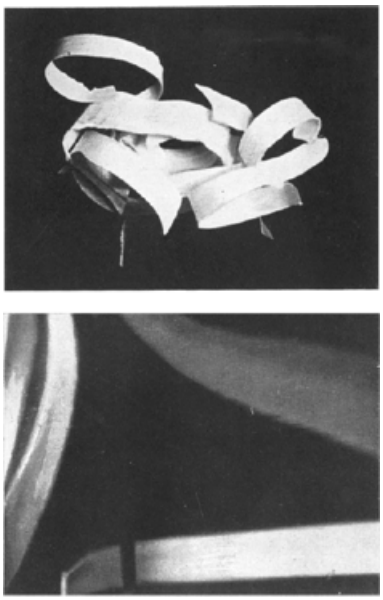
Deze pogingen moesten alleen al daarom mislukken, omdat zij geïnspireerd waren door de waangedachte, dat realiteit gelijk is te stellen met tooneelmatige volledigheid.

De komst van de russische film in Europa maakte (voor den bewusten filmminnaar wel te verstaan, zie de talkies!) een eind aan de primitieve werkelijkheidstraditie, die de film als primitieve werkelijkheidsimitatie had meegevoerd. De russische film schonk ons de onafwijsbare openbaring, dat de realiteit voor den filmkunstenaar niet te vinden is in den mensch en zijn achtergrond, maar in de bijzondere physiognomie der dingen... onverschillig, in dit opzicht, of deze 'dingen' menschelijke hoofden en laarzen dan wel scheepskanonnen en ruiterstandbeelden waren. Op den achtergrond geraakte de werkelijkheid als v o l l e d i g h e i d , naar voren kwam de werkelijkheid als v e r h o u d i n g . De mond van het dreigende scheepskanon dreigde niet, omdat het een werkelijk, echt, volledig kanon betrof, maar omdat in de verhouding van den mond tot den toeschouwer (monsterlijke vergrooting, kruipende, onheilspellende nadering) de dreiging werkelijkheid werd. De russische film bevestigde nog eens het inzicht, dat werkelijkheid voor iederen kunstvorm door eigen, zelfstandige symbolen spreekt; dat werkelijkheid dus nooit is gelijk te stellen met het toepassen van zekere cliché-werkelijkheden; en dat de werkelijkheid der filmkunst alleen spreekt door het spel der verhoudingen.

Het is zeker merkwaardig (vooral voor de traagheid van den menschelijken geest), dat het evangelie der Russen, het evangelie der filmwerkelijkheid, al omstreeks 1920 door absolutisten als Ruttmann en Richter, ten deele ook Eggeling, werd verkondigd en in practijk gebracht. Dat hùn stem destijds verloren ging, en die der Russen later werd gehoord, moet niet geweten worden aan het minder zuivere werkelijkheidsinzicht der absolutisten, maar aan het meerdere revolutionnaire, uit 'begrijpelijke' nevenassociaties ontstane sentiment, dat den Russen onmiddellijk een voorsprong gaf op de individualistische Europeanen. Het strookt met de populaire voorstelling, te zeggen, dat Ruttmann in zijn absolute films experimenteerde 'buiten de werkelijkheid om', terwijl de Russen 'de volle werkelijkheid' in hun films tot uiting brachten; maar dit gebruik van het woord werkelijkheid is te goedkoop, dan dat het ons zou kunnen bevredigen. Dat Eisenstein kanonnen, hijschkranen en tronies als materiaal gebruikt, is nog geen reden, alleen voor hem het privilege van de werkelijkheid der filmkunst op te eischen; dat Ruttmann in zijn absolute films, lijnen,

cirkels en vlakken koos, is evenmin een reden, hem van de werkelijkheid der filmkunst uit te sluiten! Beiden documenteeren gelijkelijk de eenige, onafwijsbare werkelijkheid der filmkunst: dat zij door eigen middelen, buiten de symboliek der andere kunsten om, kan spreken tot dengene, die zich bereid verklaart te hooren naar haar taal.

Hoe nietszeggend het is, het woord werkelijkheid bij filmphaenomenen te koppelen aan het gebruik van objecten, die men in de natuur werkelijk pleegt te noemen, hoezeer een dergelijke poging tot begripsvorming afleidt van de werkelijkheid der filmkunst, kan men niet beter demonstreeren dan aan een tusschenstadium als Emak Bakia van Man Ray. Dit werkje is naar motieven gemaakt, die men in de natuur naar believen kan opvisschen: holle en bolle spiegels, boordjes, zelfs een



Van boord tot absoluut motief
MAN RAY: EMAK BAKIA

auto en een stierengevecht; zij worden echter als absolute arabesken geëxploiteerd door den cineast, die er geen belang in stelt, dat men zich in een spiegel kan scheren, in een boordje kan lijden, in een auto kan rijden en bij een stierengevecht entree kan betalen; hij laat eenvoudig zijn motieven als volledige, natuurlijke objecten los, om ze te laten overgaan in een bewegingsfantasie. Het slot, ‘la raison de cette extravagance’, is in dit opzicht wel het duidelijkst; de slappe, naturalistische boordjes dansen zich geleidelijk een roes, zoodat men de boordjes uit het oog verliest en slechts dansende, slierende, razende ‘elementen’ aanschouwt. Toch krijgt men niet in het minst den indruk, dat Man Ray zich daarbij aan een vermenging van twee heterogene stijlen bezondigt;

hij profiteert slechts van het feit, dat de werkelijkheid der filmkunst een werkelijkheid is van verhoudingen, die niet afhankelijk is van de cliché-realiteit van het natuurlijke 'ding'.

Het criterium werkelijkheid laat zich dus niet toepassen, als men een kategorische begrenzing zoekt van de absolute film; de werkelijkheid der filmkunst is, dat de filmkunst zich onafhankelijk verwerkelijkt, afgezien van haar stijlen en genres. Ieder goed cineast zal de natuurlijke realiteit niet gebruiken om haar volledigheids-, maar om haar verhoudingswaarde; en daarmee doet hij de grens vervagen, die tusschen Fritz Lang en Walter Ruttmann nog positief te trekken was.

De vraag, in welke verhouding de absolute film staat tot de filmkunst, is langzamerhand eenigszins gewijzigd te formuleeren. De vraag is, zooals uit de analyse der verschillende criteria blijkt, of men de principes der filmkunst en van de absolute film zoo kan scheiden, dat de term absolute film nog eenige waarde behoudt als omschrijving van een bepaalde richting, een bepaald streven binnen de grenzen der filmkunst in het algemeen. Is het mogelijk, een criterium op te sporen, waardoor bevredigend wordt aangegeven, wat ieder intuïtief als een gevoelswaarheid ondergaat: dat er een verschil bestaat tusschen een absolute film van Ruttmann en Jeanne d'Arc van Dreyer? De beantwoording van die vraag zal tevens de mogelijkheid tot omschrijving van de kategorie, die men als absolute film aanduidt, inhouden.

Opzettelijk werden de criteria absoluut, zichtbare muziek en realiteit hierboven zoo omstandig besproken. Men gebruikt ze n.l. dikwijls geheel ten onrechte, om de diverse filmkategorieën van elkaar af te scheiden; en daarom is het noodzakelijk, er op te wijzen, dat deze drie criteria, als men ze althans niet in onhygiënische nuttelоosheid wil laten paradeeren, voor de (goede) film a l s g e h e e l gelden, en niet voor een afzonderlijke richting alleen. Analyseert men - om een voorbeeld te kiezen, dat in geen geval als absolute film in beperkten zin kan gelden - de wijze, waarop Carl Dreyer de gelaatsexpressie van Mlle. Falconetti op het beeldvlak exploiteert, dan moet men terstond vaststellen, dat de methode van den cineast door de drie criteria volkomen wordt gedekt. Zij is absoluut, want versmaadt iedere speculatie op niet-filmische middelen; iedere uitdrukkingswijziging dankt haar expressiviteit aan de zienswijze der filmkunst. Zij is tevens visueel-muzikaal, want ieder effect ontstaat door de rhytmische beheersching van accoord en melodie, waaraan de geboren filmkunste-

‘ik heb niets kwaads gedaan’

‘ik ben een goed christen’

‘ik heb God verloochend om mijn leven te redden’

‘ik ben slecht geweest’

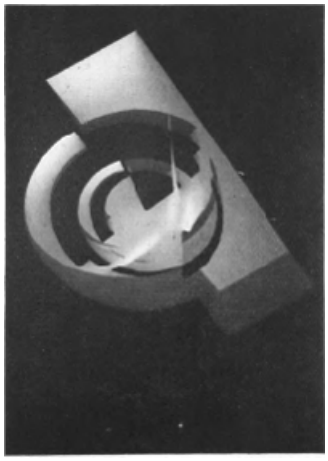
‘ik heb berouw... ik loog’

‘ik weet, dat God mij gezonden heeft’
DREYER: JEANNE D'ARC

naar overal en altijd te herkennen is. Zij is, tenslotte, reëel, niet omdat Dreyer van naturalistische realiteiten gebruik maakt, maar omdat hij erin geslaagd is, o n d a n k s deze realiteiten de werkelijkheid der kunst, die altijd een abstraheeren uit de cliché-werkelijkheid meebrengt, in zijn creatie te bereiken langs zeer oorspronkelijke wegen.

Wanneer de criteria zoo algemeen zijn, dat zij zonder gewrongen

metaforen op de filmkunst in haar algemeenste gedaante kunnen worden toegepast, zal men voor de absolute film naar andere maatstaven moeten zoeken. De eenige mogelijkheid, om hier tot een groepeering te geraken, is te vinden in het g e h a l t e d e r a s s o c i a t i e s. Het zij onmiddellijk toegegeven, dat de associatie een rekbaar begrip, een noodbegrip is; de associatie wordt steeds daar gemobiliseerd, waar de volle psychische realiteit raadsels opgeeft, die niet met doortastende beslistheid door scherpe abstracties zijn op te lossen. Niettemin is de associatie een bruikbaar hulpmiddel, omdat zij gemakkelijker als hulpmiddel doorzien wordt, minder dogmatisch wordt vastgelegd dan een star begrip van onbeweeglijke geldigheid. De term associatie laat steeds een ruimte vrij, waarin de psychische werkelijkheid haar vloeibaarheid kan behouden. Onderzoekt men de film dan ook op het gehalte harer associaties, dan is daarmee in de eerste plaats gezegd, dat vaste, dogmatische onderscheidingen van onwrikbare alliage hier uit den booze zijn. De associatie is niet een verstandelijke uitputting der psychische werkelijkheid, doch slechts een benaderende naam voor een zelden tot de verstandelijke analyse doordringend proces; ergo blijft zij ook steeds ontsnappen aan iedere volstrekte vastlegging in een verstandelijk begrip.



MOHOLY NAGY: FOTOGRAM

Juist daarom is de associatie het bij uitstek bruikbare hulpmiddel, als men de wonderlijke effecten der kunst gaat omschrijven; zij is, evenals de kunst, gebonden aan formules, zonder door die formules ooit geheel te worden uitgeput; zij herinnert er den omschrijvende onophoudelijk aan, dat hij zich niet bezighoudt met het metselen van een muur tusschen twee terreinen. De bepaling per associatie is even betrekkelijk, maar ook minstens even elastisch en waardevol als de verdeeling van het menschdom in mannen en vrouwen, waardoor immers niet wordt ontkend, dat een aantal mannen van een zeker standpunt bekeken, overwegend freules en een aantal vrouwen overwegend huzaren zijn.

Om terug te keeren tot het verschil tusschen Ruttmann en Dreyer: dit verschil heeft een a s s o c i a t i e f k a r a k t e r. Het valt niet uit te maken, wie van beide zuiverder film heeft geschapen, of welke richting nu eigenlijk de, de ware richting is; dit is een probleem voor de jezuïten der aesthetiek. Van belang is slechts, dat zij een beroep doen op verschillende associaties, zooals bij het thema ‘musique des images’ al is opgemerkt. Bij het zien van een absolute film van Ruttmann is het associatiegehalte van den generalen toeschouwer (te weten den toeschouwer, die film genieten kan; de rest, die met tooneelvooroordeelen behept is, wordt alleen kriebelig en krijgt geribbelde oogen!) van betrekkelijk eenvoudigen aard. Hij heeft niet te doen met een onderwerp, een gedachte, een these, maar met een rhytmisch thema, dat puur om het genot van het rhytme is opgezet; zijn associaties zullen zich daarom

DREYER: JEANNE D'ARC

RUTTMANN: BERLIN

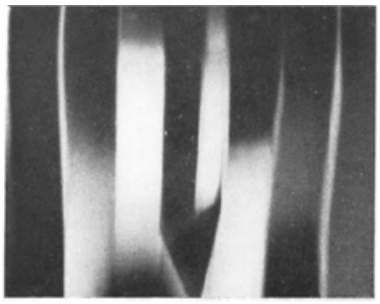
RUTTMANN: BERLIN

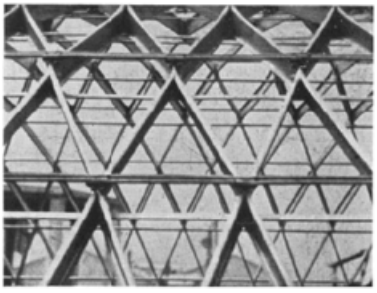
DREYER: JEANNE D'ARC

hoofdzakelijk bewegen in de onderbewuste sfeer, die aan de schoonheidsindrukken van traagheid en snelheid, van verbreeding en versmalling, van licht en donker is verbonden. Wordt men daarentegen voor Jeanne d'Arc van Dreyer geplaatst, dan is de determineering der associaties veel gecompliceerder geworden. De rhytmische associaties zijn niet verdwenen, maar zij worden vermengd met gelijktijdige emoties van ander gehalte; het rhytme wordt terstond symbool van een tweede rhytme, de lijn en het vlak, en hun verhoudingsspel zijn niet alleen meer lijn, vlak, verhoudingsspel, zij symboliseeren vreugde, leed, verbittering, heiligheid, zij symboliseeren zelfs een naderhand te beredeneeren conflict van intellectueelen aard. Al deze associaties zouden niet tot ons door kunnen dringen, wanneer zij niet door de rhytmische associaties werden gedragen; Jeanne d'Arc is daarom niet als een tegenstelling tòt, maar als een complicatie vàn Ruttmann te beschouwen. De ware speelfilm (waarmee dus niet bedoeld wordt het gros der industrie-

films, waarin gespeeld wordt), de film dus, waarin de acteur een psychologische complicatie is van het rhytmisch thema, waarin het menschelijk gebaar een psychologische complicatie is van lijn en vlak, staat door talrijke overgangen ten nauwste in verbinding met de absolute film, aangezien het gehalte der associaties vloeiend en wisselend is. Nergens zijn absolute grenzen aan te geven. Men kan in het absolute opus conflicten beleven. Men kan in Potemkin de argelooze, rhytmische schoonheid der machines beleven. Gehalte aan associaties bepalen blijft altijd een schematisch pogen, met geen andere bedoeling, dan verhelderend toe te lichten. Maar hoofdzaak is dit: dat de complicatie der associaties, zooals die in de filmphaenomenen is te constateeren, gezien moet worden als een voortdurende wisselwerking tusschen de simpelste rhytmische aandoeningen en de verfijndste psychologische vermoedens en dat het ééne nooit de opheffing, maar altijd de b e p a l i n g van het andere beteekent.

Een indeeling der filmmaterie op grond van het associatieve gehalte der schoonheidsaandoening draagt dus noodzakelijkerwijze een schematisch karakter; steeds zal men zich opnieuw rekenschap hebben te geven van de voorloopige waarde, die alle begrenzing draagt. Deze reserves in aanmerking genomen zou men het begrip absolute film wellicht het vruchtbaarst beperken tot die kategorie films, wier algemeen associatief gehalte van overwegend rhytmischen aard is, waarbij, m.a.w., associaties van gecompliceerder aard slechts een zeer ondergeschikte rol spelen. Bij deze definieering van de absolute film doet derhalve het al dan niet toepassen van naturalistische ‘dingen’ niet ter zake; men kan volgens de definitie zoowel de abstracts films van Ruttmann en Richter als het op machinethema's gebouwde La Marche des Machines van Eugène Deslaw tot de absolute film rekenen. Een werkje als Inflation van Hans Richter, waarin de psychologische associaties de overhand krijgen op de rhytmische, evenals b.v. Etoile de Mer van Man Ray vormen grensgevallen, die door punctueele rechters misschien ten nadeele van de absolute film zouden worden toegewezen. Het spreekt vanzelf, dat, zoodra de cineast gebruik gaat maken van ‘dingen’ en menschen, de kans op twijfelachtige grensgevallen aanzienlijk grooter wordt, omdat juist hierdoor de mogelijkheid van gecompliceerder associaties toeneemt; maar dat hierin nooit een principieel criterium gezocht kan worden, blijkt wel afdoende uit films als het bovengenoemde Marche des Machines of De Brug van Joris Ivens, wier plaats, op grond van hun associatief karakter en ondanks hun





De overgangen der associaties

RUTTMANN: BERLIN
MAN RAY: EMAK BAKIA

MARCHE DES MACHINES
DESLAW: MARCHE DES MACHINES

INFLATION

naturalistisch materiaal, aan de zijde der absolute film bepaald zal moeten worden.

Het is mogelijk, dat men, na deze uiteenzetting, zal vragen: Waarom de term absolute film niet liever geheel verworpen, wanneer de waarde zoo betrekkelijk en van vage omschrijvingen als associaties afhankelijk is? Daarop valt te antwoorden, zooals in het begin trouwens al werd opgemerkt, dat de term absolute film een zekere gangbaarheid heeft, waarvan de beteekenis niet onderschat moet worden. Gangbare termen zijn niet toevallig, want zij weerspiegelen een zeker gevoelsstadium der opinie, die altijd een betrekkelijk gelijk heeft. Tusschen uitersten als Ruttmann's absolute films en Jeanne d'Arc is het verschil in associatiegehalte, dat men ook een volstrekt stijlverschil kan noemen, zoo enorm groot, dat het op zichzelf al een motief levert, om de grensgevallen op den koop toe te nemen. En voorts: het begrip absolute film is niet beperkter dan vele mogelijke andere begripsbepalingen. Het heeft bovendien het voordeel, dat het sterk accentueert, van hoe kardinaal belang de rhytmische basis van de film voor een deel der cineasten kan zijn. Een orthodoxe toepassing van het begrip op de bijzondere verschijningen, die in het volgende hoofdstuk ter sprake zullen komen, zal men echter na dit principieele voorspel wel niet meer verwachten. Als begrijpen ten opzichte van de kunst synoniem is met waardeeren, is trouwens het begrip bijzaak, maar onvermijdelijke en dus met zorg te behandelen bijzaak.

Persoonlijkheden en richtingen

aant.

aant.

aant.

aant.

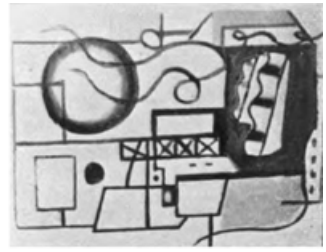
aant.

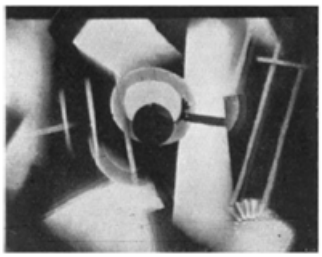
aant.

aant.

aant.

Het zal dikwijls moeilijk zijn, op grond van bovenstaande theoretische bespiegelingen, aan te geven, welke cineasten en welke werken men tot de kategorie absolute film heeft te rekenen. Strenge classificatie zal men op deze plaats dan ook niet aantreffen; er zullen b.v. herhaaldelijk persoonlijkheden te noemen zijn, wier werk slechts gedeeltelijk het boven als absoluut omschreven karakter draagt, en evenzeer absolute films of filmfragmenten, wier makers in het algemeen volstrekt niet tot de absolutisten behooren. Ook in dit verband zal de terminologie een hulpmiddel van bruikbaren, maar betrekkelijken





F. LéGER: BALLET MéCANIQUE

aard blijken te zijn.

Practische nevenomstandigheden vereenvoudigen het procéedé geenszins. De verhoudingen in de filmwereld zijn helaas niet zoo ideaal, dat men zich, zelfs als men is uitgerust met een goede portie onderzoekingslust, gemakkelijk een volledig beeld kan vormen van de aanwezige materie. Een historische herinnering: het mag

den lezer niet vreemd zijn, dat de absolute film, afgezien van het fragmentje uit de Nibelungen, in Nederland volkomen onbekend was tot het jaar 1927 toe. Dat er dus ook thans aan de compleetheid onzer kennis een en ander ontbreekt, behoeft niemand te verwonderen. Om eenige voorbeelden te noemen: Ballet Mécanique van Ferdinand Léger, één der absolute films uit de eerste periode der bewuste filmkunst, was door technische en commercieele moeilijkheden hier te lande nooit te zien[1)],

1) Inmiddels werd Léger's werk voor de Filmliga vertoond. Het blijkt niet meer (en minder) te zijn dan een verouderde, fragmentarisch ook thans nog genietbare voorstudie. - N o o t 1931.

hetzelfde was het geval met Chomette's Cinq Minutes de Cinéma Pur. Dezelfde technische en commercieele bezwaren verhinderden tot op heden de introductie van het werk van den Rus Dziga Wertoff. Slechts een onbeduidend (naar den omvang) en niet tot oordeelen rechtgevend stukje uit een toevallige bloemlezing van russische filmkunstenaars vond zijn weg naar ons land, zoodat wij er ons helaas toe moeten bepalen, één der ongetwijfeld belangrijkste vertegenwoordigers der zuiver visueel-rhytmische richting alleen pro forma te noemen. Desondanks is het beschikbare materiaal thans groot genoeg, om een overzicht over de prestaties en mogelijkheden der absolute filmrichting te motiveeren. Hoe pijnlijk (en in de eerste plaats pijnlijk voor het ontbreken van behoorlijke 'intellectueele samenwerking', waar het de belangen der filmkunst betreft) het gemis van baanbrekende figuren als Léger en Wertoff ook voor den monograaf der absolutisten moge zijn, hij zal er zich voorloopig bij hebben neer te leggen.

Een bijkomstige moeilijkheid van zuiver technischen aard is de omstandigheid, dat een cineast als b.v. Joris Ivens, wiens werk gedeeltelijk onder de criteria van de absolute film valt, in de te verschijnen monografie over de Nederlandsche filmkunst zoo uitvoerig zal worden behandeld, dat een wijdloopige karakteristiek van zijn persoonlijkheid hier beter achterwege kan blijven. In een dergelijk geval zullen wij ons hier voornamelijk beperken tot het werk, waarin hij als absolutist kan worden gequalificeerd, en zooveel mogelijk van zijn overige eigenschappen afzien.

De eerste principieele haard der absolute film is te vinden in Duitschland. Het is de eerste, maar ook de meest dogmatisch gerichte kern, die hier na 1920 ontstaat... niet in de kringen der filmindustrie, naar men gemakkelijk kan gissen. Aan de wieg van de absolute film stond geen vader Adolphe Zukor met den gouden rammelaar, terwijl de vrijgevige tantes Paramount en Ufa door afwezigheid schitterden. Er was überhaupt weinig belangstelling bij de geboorte in de officieele filmwereld, zoo weinig zelfs, dat de wijze Rudolf Harms, die een filmbeminnend philosoof was en daarom in 1925 een Philosophie des Films schreef, zich de weelde kon veroorloven, van de absolute film niet anders dan anecdotisch notitie te nemen; hetgeen op zijn eigen hoofd is neergekomen, daar zijn philosophie met al haar verdienstelijke qualiteiten in vijf jaren tijds hopeloos is verouderd.

Deze eerste pogingen der absolutisten gingen uit van de film als

VIKING EGGELING: SYMPHONIE DIAGONALE

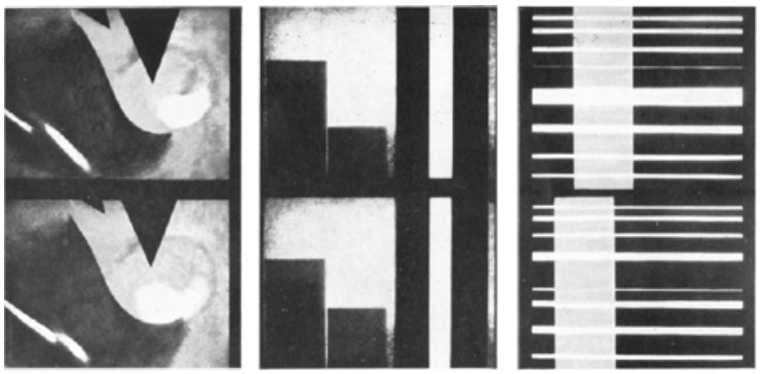
visueele bewegingskunst in den abstractsten, schraalsten, maar in dezen verbasterden tijd uiterst vruchtbaren zin. Het aarzelende beginnerswerk van den jong gestorven Zweed Viking Eggeling, de kleine verfijnd opgezette, maar toch eigenlijk mislukte Symphonie Diagonale, bewijst onmiskenbaar duidelijk, waar deze richting haar uitgangspunt had. Bij Eggeling komt de stille arabeske der beeldende kunst eenigszins onbeholpen in beweging, als een onbelangrijk, niet knallend, maar spetterend vuurwerkje van streepjes, slangetjes, grapjes. Dit is de indruk, die een toeschouwer van vandaag bij het zien van dit experiment meeneemt. Toch had het voor Eggeling en zijn tijdgenooten een veel grooter beteekenis. Het was de eerste poging, de film te herleiden tot zijn bewegingsgrond, afgezien van alle vertroebelende bijgedachte aan spel, handeling, probleem; het was een alleszins onhandige geloofsbelijdenis, een stamelend uitspreken van de overtuiging, dat de film als kunst der rhytmische associaties toekomst had. Andere dan historische waarde heeft Eggeling's werk thans niet meer. Zijn bewegingselementen bevonden zich wel in het beeldvlak, maar zij interesseerden het beeldvlak niet; zij gleden en dansten in het beeldvlak, maar dit bleef zelf onbewogen, neutraal. Eggeling bevroedde wel iets van de grammatische taak, die de absolute film te vervullen had, maar aan de scheppende mogelijkheden kwam hij niet toe.

Persoonlijkheden, die zich iets later ontwikkelden en die ook den ganschen ontwikkelingsgang der filmkunst tot op onze dagen konden meemaken, waren Walter Ruttmann en Hans Richter. Ook zij begonnen na 1920 buiten de filmindustrie om met graphische elementen te experi-

menteeren; hun eerste werk brengt dan ook sterk in herinnering, dat zij voortkwamen uit de beeldende kunst. Beide begonnen zij, dogmatisch en zuiver, hun heil te zoeken in de abstracte vormenwereld, om zich aldus rekenschap te geven van de geheimen der cinegrafie; beiden 'bekeerden' zich later tot het naturalistische ding en den naturalistischen mensch, maar met volledig behoud hunner 'absolute' overtuigingen. Het is niet overdreven, te zeggen, dat de filmkunst aan Ruttmann en Richter meer te danken heeft dan aan het gansche in afmetingen zooveel pompeuzer oeuvre van Frits Lang; vandaar ook waarschijnlijk dat hun namen nog nergens werden gehoord, toen Langs ster reeds ietwat arrogant aan den Ufa-hemel schitterde in gezelschap van de nog dubieuzer dubbelster von Harbou.

Walter Ruttmann is zonder eenigen twijfel de sterkste persoonlijkheid, die de absolute film heeft voortgebracht. Hij is met de absolute film kunstenaar geworden en heeft de absolute grondslagen der filmkunst nooit verloochend. Duitsche sentimentaliteit was hem vreemd, zooals duitsche stroefheid hem van den beginne af eigen was. Als men hem iets kan verwijten, is het, dat hij in zijn film Berlin, die Symphonie einer Grosstadt, eenmaal een vrouw met pathetische oogen over de leuning van een brug laat springen, en dat hij met Abel Gance heeft willen samenwerken; deze twee dingen liggen buiten de lijn van zijn mannelijke persoonlijkheid.

De drie absolute films (opus 2, 3 en 4), die Ruttmann aan de publiciteit heeft prijsgegeven, zijn voor velen een openbaring geweest; aan de eerste vertooning bewaart menigeen een meer dan normale filmherinnering. Drie korte, en slechts met abstracte middelen gemaakte films, product van moeizaam atelierwerk, drie documenten van de mogelijkheden der filmkunst, en toch onderling weer geheel verschillend: hoe verrassend helder kwamen zij hier in 1927 binnenvallen, terwijl wij bezig waren, een uitweg te zoeken in den doolhof van caligarisme en nibelungose! De verrassing was zoo groot, dat zij niet onmiddellijk in haar volle realiteit doordrong; er bleef eerst nog de argwanende blik op deze curiosa, er was een zoo groote door de speelfilm geschapen weerstand te overwinnen, dat men zich onwennig voelde tegenover het 'man soll sich dabei gar nichts denken', dat Ruttmann als diplomatisch praeludium aan zijn werk liet voorafgaan. Men moet deze films trouwens vaak gezien hebben, om ze volledig te kunnen waardeeren, niet slechts als grammatische voorstudies voor Berlin, maar vooral als ideale composities van beeldvlakmuziek. Zij



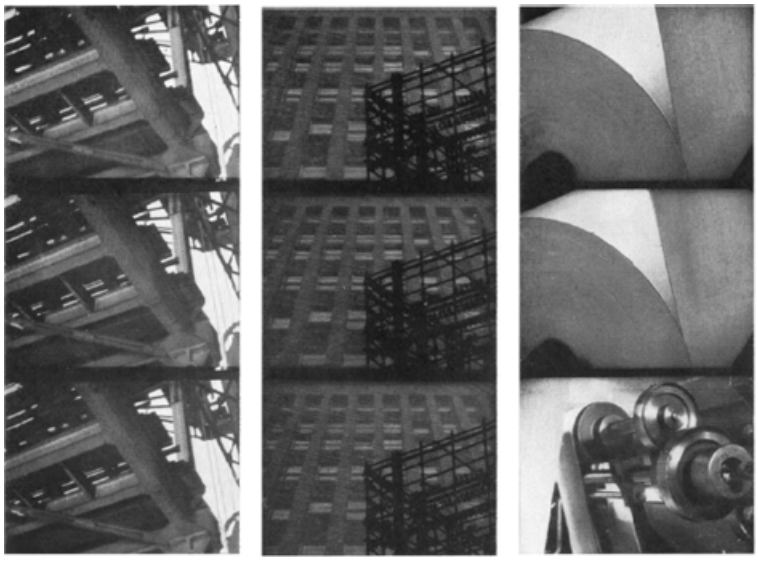
OPUS 2
WALTER RUTTMANN
OPUS 3
OPUS 4

hebben hun eigen, zelfstandige waarde, deze ruimtelijk (of tijdelijk) zoo beknopte scheppingen van een koele fantasie; hem, die muzikaal is in visueelen zin, treft steeds weer opnieuw de romantische zakelijkheid, het dichterlijk verantwoorde; en het meest treft hem misschien de organische eigenheid van elk dezer films tegenover den ander. In opus 2, doctrinair bekeken ongetwijfeld het minst ‘absoluut’, vrij spel latend aan vele nevenassociaties, boeit de prachtige weekheid der romantische motieven, die als elegante voorwereldlijke kwallen (o associaties!) uit een onlichamelijke oerstof opduiken om er weer in te vergaan. Opus 3 is ruwer, zwaarder, rechtlijniger; het rijzende bloemachtige motief speelt door de krachtig over elkaar schuivende vlakken. Het strakst en minst emotioneel is zeker opus 4, waarin de consequente geest van Ruttmann zich het duidelijkst openbaart; in zijn snel meesleepend tempo en zijn voorbeeldige bewerking van het ratelende lineaire en het breed vloeiende gebogen thema, die elkaar tenslotte harmonisch vinden, is het ‘muzikaal’ volkomen overtuigend, hoewel het emotioneel beperkter, want aan de ijlste rhytmische associaties verbonden is.

Ruttmann's absolute films behooren tot de klassieken der filmkunst, ondanks hun geringe lengte; juist door hun dogmatische, abstracte

soberheid winnen zij het pleit. Het schijnt een onrechtvaardige beoordeeling, die deze opera uitsluitend via Berlin kan aanvaarden; zij hebben hun eigen, abstracte, van alle naturalistische zwaarte bevrijde schoonheid, die weliswaar de conceptie van Berlin heeft ingeleid, maar daarom nog niet zichzelf overbodig heeft gemaakt. In Berlin moest hoofdzakelijk, door het gebruik van naturalistische elementen, iets verloren gaan van de vrijheid, waarin alleen de geometrische vorm zich mag verheugen; het is dan ook dit vrije, dat een bijzonder charme blijft van den abstracten stijl.

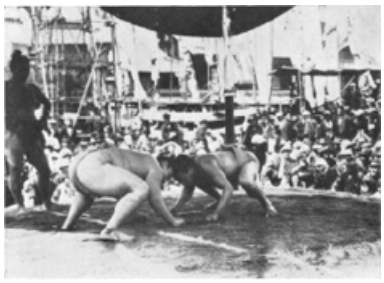
De latere Ruttmann van Berlin en Melodie der Welt (zijn eerste geluidsfilm) is overigens de consequente voltooier van de in zijn absolute films uitgesproken beginselen. In Berlin heeft hij tot op heden zijn qualiteiten het volledigst ontwikkeld. Ongetwijfeld behoort men deze



WALTER RUTTMANN: BERLIN

film, volgens de gegeven definitie, tot de absolute film te rekenen; de bouw is geheel afhankelijk van de bij den toeschouwer opgeroepen rhytmische associaties, ook al zijn natuurlijk nevenassociaties van gecompliceerder karakter in het spel; het is al voldoende te herinneren aan de telkens met scheutjes gedoseerde fijne ironie, die uit rhytmische contrasten zeer berekend gedistilleerd wordt. Dat Berlin reeds een grensgeval is, behoeft geen betoog; de toepassing van het naturalistisch aspect van de stad Berlijn is op zichzelf reeds een complicatie van de vroegere abstracte thema's. Er ontstaat daardoor een verlies aan zuivere ‘muzikaliteit’, een aanzienlijke winst aan associatieve veelzijdigheid; maar Ruttmann blijft de consequente, absolute kunstenaar, omdat hij bijna nergens den voorrang der rhytmische associaties prijsgeeft. Hij verdiept zich niet in de psychologie der afzonderlijkheden, zooals Cavalcanti in Rien que les Heures (een werk, dat èn om deze psychologische allure èn om zijn grondfouten niet bij de absolute film besproken behoeft te worden), maar componeert de symphonie der verschijningen, nooit bewogen om het lot van de lijdende individuen, steeds geboeid door het organische leven van den bovenpersoonlijken demon Berlijn.

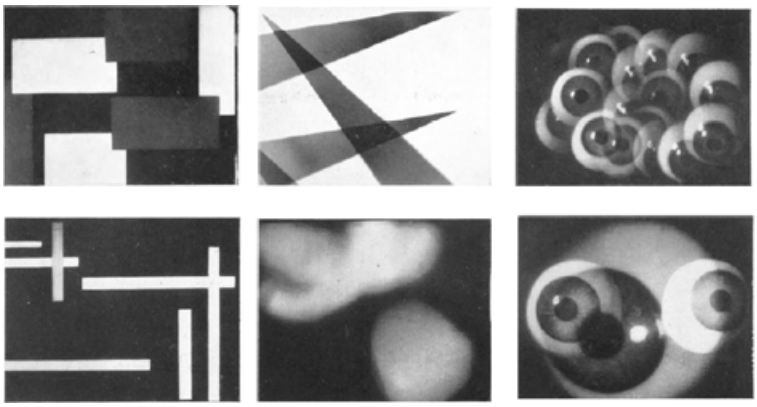
Om dezelfde reden is ook Melodie der Welt een absolute film te noemen; dit experiment met geluidsfactoren mist echter de strenge beheersching van Berlin, vooral ook, omdat Ruttmann zelf de fotografie niet in de hand had. Deze overgang van symphonie naar melodie beteekent inderdaad een verarming aan beeldende instrumentatie, al blijft het aangeboren begrip voor het absolute filmrhytme, dat Ruttmann nooit in den steek laat, bewonderenswaardig.



RUTTMAN: MELODIE DER WELT
TONBILD-SYNDIKAT BERLIN

2-1 = RICHTER'S PASFOTO

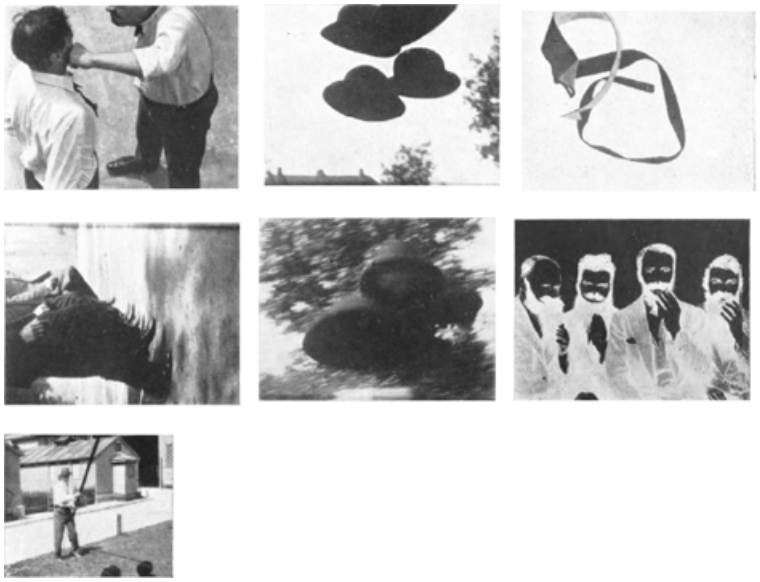
Hans Richter, de andere duitsche absolutist, ook als voortreffelijk theoreticus te noemen om zijn boek Filmgegner von Heute, Filmfreunde von Morgen, een scherpe afwijzing van elk compromis op filmgebied, ging in het begin van zijn loopbaan in veel opzichten met Ruttmann parallel, om later dikwijls aanzienlijk van hem af te wijken. De eerste absolute filmstudie, die wij van hem kennen, is zuiver abstract, maar veel minder geïnspireerd dan de opera van Ruttmann; zij stijgt niet boven het experiment uit, is technisch minder geslaagd en thematisch weinig interessant. Richter's persoonlijkheid leert men pas kennen in zijn tweede (voor kort geheel omgewerkte) Filmstudie, die gekenmerkt wordt door een bizarre vermenging van abstracte en naturalistische elementen. Vooral in den nieuwen vorm doet deze film veel speelscher, soepeler aan dan Ruttmann's oeuvre; er is meer verwantschap met Man Ray, er is een kleine aanloop naar ironische trekjes, die al dadelijk de aandacht vragen. Toch ontplooit



HANS RICHTER: FILMSTUDIES TOT 1927

Richter zich pas compleet, wanneer hij de grensgebieden der absolute cinegrafie opzoekt. Zijn vier korte filmpjes Rennsymphonie, Zweigroschenzauber, Vormittagsspuk en Inflation, zijn alle overgangen naar een associatief gecompliceerder filmvorm, die echter nooit, evenmin als in Berlin, gedacht wordt zonder de absolute basis. Rennsymphonie is nog bijna geheel rhytmische opwinding, snelheid, rumoerigheid, Zweigroschenzauber, een reclamefilm voor de Kölnische Zeitung, is al vol psychologische en ironische nevenaccenten, die in Vormittagsspuk meer en meer de overhand krijgen. Een paar bolhoeden bedenkt hier een eigen filmlogica, die ook werkelijk van den kunstvorm

HANS RICHTER: RENNSYMPHONIE 1928



HANS RICHTER: VORMITTAGSPUK

HANS RICHTER: INFLATION

HANS RICHTER: BAUEN UND WOHNEN

film afhankelijk is; Richter spot door middel van rhytmische contrasten op een buitengemeen onderhoudende, geestige wijze. In Inflation tenslotte, hoewel nog typisch op visueele anecdotes gebouwd, wordt de psychologische associatie hoofdzaak; meesterlijk in de beknoptheid der uitwerking suggereert Richter de tragiek der inflatie, door zijn beelden zoo aaneen te schakelen, dat geen fragment detoneert in de steeds groeiende beklemming eener rampzalige paniek; de montage heeft feillooze psychologische aequivalenten. In het bijzonder dit filmpje doet van Richter, zoodra hij de kans krijgt op grooter werk, belangrijke dingen verwachten.

Bij Richter kan men een verloop van het rhytmisch naar het dialectisch contrast waarnemen; hij voelt zich zelf dan ook niet ten onrechte verwant aan Eisenstein. Inflation b.v. kan bewijzen, hoe dicht de absolute film de ideëenfilm nadert, hoe ridicuul een dogmatische scheiding der kategorieën in wezen is en bovenal, hoe gemakkelijk één en dezelfde persoonlijkheid, zonder de zuiverheid ontrouw te worden, van het ééne naar het andere stadium kan overgaan. Steeds is het associatief gehalte een vloeiende bepaling der filmische eigenschappen; en daarom is de metamorphose van den zuiveren absolutist in den zuiveren dialecticus een verschijnsel, waarover men zich niet behoeft te verwonderen.

GERMAINE DULAC: LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN

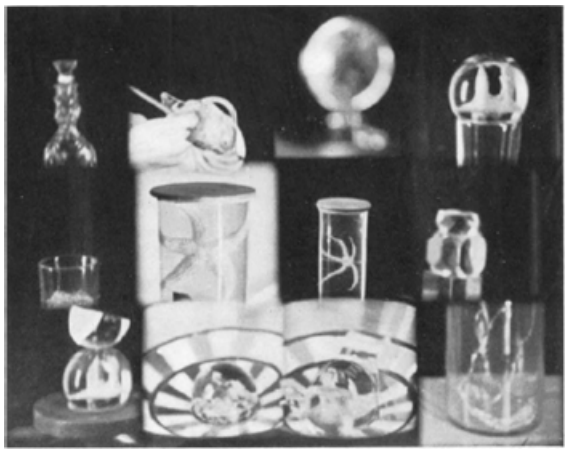
Nederland heeft minder volledig kennis gemaakt met de voortbrengselen en richtingen, die in de fransche absolute film aan de orde waren of zijn. Het ontbreken van Léger's Ballet Mécanique noemden wij reeds als een onaangename lacune. Daartegenover staat, dat de fransche avant-garde in haar g e h e e l overal contact met de principes van het absolutisme heeft gehouden. In haar bloeitijd, die sedert enkele jaren tot het verleden behoort (de commercieele film heeft de fransche cineasten voorloopig met ideëen en al verslonden), heeft zij, lang voor de Russen die waarheid met hun bijzonder accent overrompelend kwamen bewijzen, naar den eigen vorm der filmkunst gezocht. Representatieve figuren als Germaine Dulac (in La Coquille et le Clergyman) of René Clair (hoofdzakelijk in Entr' acte) geven er blijk van, dat de absolute film invloed op hun werk heeft gehad. Het is nochtans onge-

RENÉ CLAIR: ENTR'ACTE

motiveerd, hen in een monografie over de absolute film uitvoerig te behandelen, omdat zij niet van de film als eenvoudig visueel rhytme zijn uitgegaan. Hun practijk was van den beginne af onafscheidelijk verbonden met de psychologische complicaties, die de film in een ander stijlgebied brengen. Als René Clair in Entr' acte een fragment zuivere absolute film geeft, dan blijft men dit toch als ondergeschikt voelen aan de idee van Entr' acte; het is meer een toevallige confrontatie mèt, dan, zooals in Richter's Inflation, een ontwikkeling uìt de absolute film. Als Germaine Dulac de film definieert als een ‘musique des images’, bedoelt zij daarmee wel een tegenstelling tot de industrieele speelfilm in den verkeerden zin, maar geen muziek van abstracties en dingen zonder psychologisch gehalte. De stijl van Ruttmann zal den Franschman in het algemeen trouwens niet liggen; een zoo strenge beperking tot rhytme en abstractie moeten wij helaas germaansch noemen.

De voornaamste vertegenwoordiger van den absoluten filmstijl in Frankrijk, hoewel geboren Amerikaan, is dan ook geen consequente, stroeve Ruttmann, maar een volbloed Parijzenaar (uit het tegenwoordige cocktail-Parijs): Man Ray. Men heeft er Man Ray in het moeilijk levende land aan de bijna drooggelegde Zuiderzee bij zijn entree van verdacht, dat hij zijn publiek voor den gek wenschte te houden. Deze veronderstelling was natuurlijk juist; alleen, zij pleitte in het geheel niet tegen zijn filmkunstenaarschap, zooals men òòk veronderstelde. In de gewichtigheid van Man Ray's ‘onderwerpen’ behoeft men werkelijk niet te gelooven, om zijn filmqualiteiten te bewonderen; deze qualiteiten zijn absolute qualiteiten, waarvoor men oog heeft of niet; er bestaat alleen één derde mogelijkheid, n.l. het oog te scholen. Men kan het aan den anderen kant een theologischen Hollander ook weer niet euvel duiden dat Man Ray's veelvuldig gebruikmaken van spiegels hem via allerlei ijdelheidscomplexen regelrecht naar het probleem der erfzonde heeft geleid...

De luchtige stijl van Man Ray dankt zijn originaliteit onder meer aan zijn fotografische eigenschappen. Het begin van Ruttmann en Richter is het begin van schilders; het begin van Man Ray is dat van den fotograaf. Het is de fotografische blik op de naturalistische dingen, die Man Ray tot den uitverkoren dichter van het ciné-poême maakt. De fotografische blik - om alle misverstand te voorkomen - is niet de blik van het meerendeel der fotografen. Voor den werkelijk fotografischen blik zijn de dingen even fantastisch als voor den schildersblik;

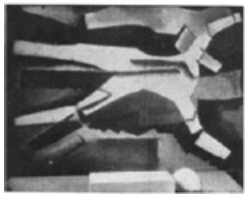


MAN RAY: ÉTOILE DE MER

de ware fotograaf schat zijn verhouding tot zijn object oneindig hooger dan de geijkte opvatting die er omtrent de hoedanigheid van dat object bestaat. Uit Man Ray's fotogrammen en ander fotografisch werk concludeert men onmiddellijk tot zijn voortreffelijk vakmanschap; in zijn films stelt hij dit vakmanschap in dienst van zijn cerebralen hartstocht voor het visueele rhytme. Hij mag dit, als in Etoile de Mer, doen onder den mantel van het surrealisme; soit! Man Ray is een fantast, die aan de inspiratie van de film zelf meer dan genoeg heeft!

MAN RAY: ETOILE DE MER

MAN RAY: ÉTOILE DE MER

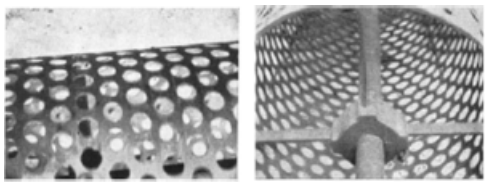


MAN RAY: EMAK BAKIA

Minder spontaan, gecompliceerder, gecomponeerd op den text van een surrealistisch gedicht van Robert Desnos, is Etoile de Mer. Man Ray zoekt hier nauwer contact met de naturalistische

realiteit; daardoor is deze filmlyriek in het teeken van de zeester langzamer, slepender, zwoeler dan het staccato van Emak Bakia. Vooral in Etoile de Mer schittert Man Ray als de fotograaf, die, hoe cerebraal zijn aanleg ook moge zijn, rijke romantische accenten allerminst versmaadt; zoo vermijdt hij dan ook de theoretische dorheid van sommige zijner litteraire collega's, die aan de waarde van het woord gebonden zijn. Misschien is de film het bij uitstek voor het surrealisme geëigende uitdrukkingsmiddel, omdat de mogelijkheid van zijn associatieve expressiviteit zoo groot is; de film als kunstvorm bestrijkt de uiterste gebieden van zuiver rhytmisch schoon (absolute film) en verstandelijk te beschrijven probleem (speelfilm), waartusschen juist het overgangsgebied der talrijke onderbewuste associaties ligt, waarop het surrealisme een beroep doet. Man Ray maakt van deze associaties in Etoile de Mer gebruik, zonder echter den nadruk te laten vallen op deze complicaties, zooals Germaine Dulac in La Coquille et le Clergyman of Bunuel in Un Chien Andalou. Hij blijft steeds voor alles absolutist en men kan hem zich nauwelijks anders voorstellen. Zijn nog niet in Nederland vertoonde Mystère du Chateau de Dé schijnt zijn stijltraditie inderdaad voort te zetten.

Man Ray is de eenige der tegenwoordige nog werkzame vertegenwoordigers van den absoluten filmstijl in Frankrijk, die een uitgesproken, onmiddellijk herkenbare en onverwisselbare originaliteit vertoont. Als men het woord originaliteit b.v. wenscht toe te passen op een filmpje als Lumière et Ombre van Sandy, dan krijgt het toch terstond een ander accent. Sandy is dan wat men noemt een origineel. Hij slaagt er niet in, ons ervan te overtuigen, dat zijn reminiscenties aan de blokkendoos der kinderjaren, die hij thans mathematisch herschept, noodzakelijker zijn dan de torens en bruggen, die hij vroeger uit die blokkendoos opbouwde. Evenmin kan Eugène Deslaw voorloopig op een bijzondere eigenheid bogen. Zijn Nuit Electrique is een bekoorlijk, maar



EUGÈNE DESLAW: MARCHE DES MACHINES

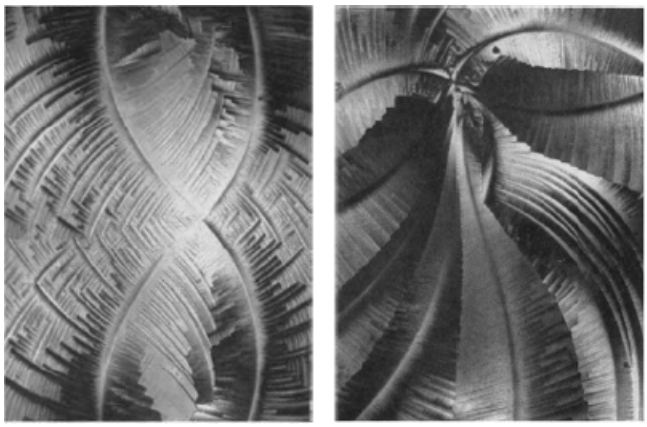
IVENS: ZUIDERZEEWERKEN

als film weinig interessant spelletje met lichtreclames op hetzelfde onbeweeglijke, neutrale fond, waarop eens Eggeling (maar toen moeizaam experimenteerend) borduurde. La Marche des Machines is koel en knap werk, maar toch niet meer dan een onpersoonlijke montage van machinethema's, die het tegen Ivens en de Russen niet uithoudt.

Buiten Frankrijk en Duitschland (waar volledigheidshalve de namen Basse en Strasser nog genoemd behooren te worden) heeft de absolute film niet denzelfden principieelen aanhang gevonden. Het associatief gehalte van het meerendeel der films, die een gedeeltelijk absoluut karakter dragen, is - b.v. in Rusland en Nederland - gemengd. Van het ideologisch zoo hevig gistende Rusland zou men trouwens bezwaarlijk een beperkte toewijding aan de van alle sociale problemen gespeende absolute film kunnen verwachten; alleen moet hierbij dan worden afgezien van Dziga Wertoff, wiens werk voor Nederland een gesloten boek is. Hoewel natuurlijk Eisenstein en Poedowkin, om slechts de voornaamste figuren te noemen, boordevol zijn met aanrakingspunten, hoewel de gansche montagetheorie der Russen zich eng aansluit bij de absolute film als werkmethode, schijnt het toch aanbevelenswaardig, gegeven de overheerschende neiging der Russen tot het sociale probleem, de russische filmkunst in haar geheel over te laten aan een afzonderlijke monografie. Zij staat onder den ban van het inhoudsprobleem en is daarvan moeilijk los te maken.

Het werk van Joris Ivens, verwant aan de Russen, maar zonder hun dogmatiek, is in zijn eerste stadium tot den absoluten filmstijl te rekenen. De Brug is uit geen andere genieting ontstaan dan die van beweging en tegenbeweging; het associatiegehalte is eenvoudig en wijst er op, dat de bron der inspiratie, ondanks veel vormverwantschap, bij Ivens elders ligt dan bij de Russen. In zijn later werk laat hij echter den eenvoudigen stijl van De Brug meer en meer varen, zoowel in zijn samenwerking met den psychologisch begaafden Franken (Regen is al gecompliceerder dan De Brug) als in zijn epische Zuiderzee, waar de idee van een machtige menschelijke constructie het rhytme geheel beheerscht.

Een typisch voorbeeld van de verwantschap, die er tusschen de documentaire en de absolute film bestaat, is het werk van J.C. Mol, van origine een experimentator op het gebied der wetenschappelijke opname, die in zijn latere studies herhaaldelijk wonderlijke overgangsvormen vond op het grensterrein der filmkunst. De in Nederland ver-



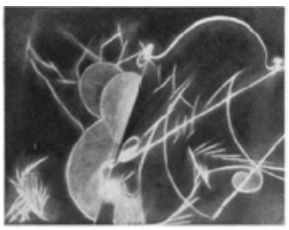
MOL: K R I S T A L L E N

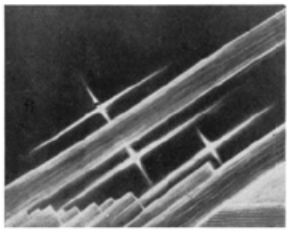
toevende Hongaar A. von Barsy heeft met zijn kleine film Hoogstraat (die hij zelf een absolute film noemt) bewezen, dat hij een geschoold oog heeft voor de geheimen der onafhankelijke cinegrafie; maar hij heeft zich naar de mentaliteit nog te weinig van Ruttmann losgemaakt, om een oordeel over zijn persoonlijkheid te rechtvaardigen.

Emak Bakia (1926) geeft Man Ray's charme het onbevangenst, geheel in de sfeer van de visueele gril. Het is de champagne van het beeldvlak, die hij hier schenkt. Afgezien van het ondeugende associatieve uitstapje naar de ‘raison de cette extravagance’, het stel dansende boordjes, laat Emak Bakia zich genieten zonder eenige verstandelijke problematiek. Er is niets in dit filmgedicht, dat naar zwaarwichtigheid zweemt of er de pretentie van wil hebben. De toeschouwer legt zijn... oog te luisteren; hij behoeft niets anders te doen. Emak Bakia behoort tot die films, die bij herhaald zien steeds winnen; zij dringen door den weerstand van ons onderwerp-zoekend, analyseerend brein voortdurend intenser door tot ons ‘muzikale’ filmgevoel en hergeven ons de vreugde in de kinderlijk-eenvoudige verhoudingen van rhytme, accoord en melodie.

VON BARSY: HOOGSTRAAT

In dit overzicht is niet naar volledigheid gestreefd. Men zal bemerkt hebben, dat wij als de belangrijkste persoonlijkheden Ruttmann, Richter en Man Ray hebben aangeduid. Van hen kan men zeggen, dat zij, dòòr de absolute film, een persoonlijke visie hebben kunnen uitleven, dat zij dus niet bij het experimenteele zijn blijven staan, maar iets van het boeiende geheim der onnavolgbare persoonlijkheidsmagie in hun films hebben neergelegd. Van hun onafhankelijk pogen, een stijl te scheppen van onverdachte, onvervalschte oprechtheid, gaat daarom nog steeds een invloed uit, die als één van de zeldzame hoopvolle teekenen moet worden beschouwd in deze periode van herlevend stumperig 'realisme', dat alle persoonlijk initiatief dreigt te verstikken[1)].





FISCHINGER: FILMSTUDIES

1) Wij kunnen bij de correctie der proeven slechts volledigheidshalve melding maken van het werk van Oskar Fischinger, dat een nieuwe phase in de ontwikkeling van de absolute film schijnt aan te kondigen. De combinatie van beeld en geluid heeft dezen cineast een populariteit bezorgd, die een merkwaardig perspectief opent op de saamhoorigheid (associatief tweelingschap) van absolute film en muziek. Fischinger's stijl doet denken aan dien van Eggeling, zonder diens onbeholpenheid. - Noot 1931.

Perspectief

aant.

aant.

aant.

Er rest thans nog een uiteraard vage en subjectieve commentaar op de absolute film als mogelijke filmvorm der toekomst. In het eerste hoofdstuk werd een poging gedaan, een omschrijving te vinden, die den term absolute film en zijn bepaaldheid door het spraakgebruik aannemelijk kon vastleggen. Eén vraag blijft daardoor nog onbeantwoord: Heeft de absolute film een toekomst, zullen de associatief gecompliceerder vormen niet steeds meer de overhand krijgen?

Het antwoord moet noodzakelijkerwijs veel speling laten. Gespecificeerde toekomstvisioenen zijn aantrekkelijk, omdat zij nog gevaarlijker zijn dan visioenen van het verleden; maar men doet toch verstandiger, ze aan de politici over te laten, die er althans direct profijt van trekken. Voor de aesthetica zijn zij meestal vertroebelende factoren, omdat de geduldige, nog ongeboren toekomst alles lijdzaam op zich neemt, wat het heden terstond als phrase afschudt. Een perspectief, mits niet naïef als aangekondigde werkelijkheid gesteld, heeft echter dit voordeel, dat het zich openlijk als persoonlijk aandient en daardoor te duidelijker de partij van den auteur verraadt; bovendien laat het zich ieder oogenblik herroepen wegens ‘onvoorziene omstandigheden’...

De kans op vruchtbaarheid van de absolute film in zijn meest abstracte gedaante schijnt voorloopig gering[1)]. Het is opvallend, dat Ruttmann en Richter, die hun eerste experimenten waagden in een abstracte, geometrische taal, van deze schrale zuiverheid zijn afgeweken. Dit pleit op zichzelf nog niet tegen de abstracte film, en onze bewondering voor de kleine opera van Ruttmann wordt er geenszins minder om. Het bewijst alleen, dat de mogelijkheid van gecompliceerder associaties in dit stadium der filmkunst voor den cineast een te verleidelijke attractie bezit, dan dat hij aan het naturalistische aspect weerstand zou kunnen bieden. Er is inderdaad iets schraals in het abstracte motief; daarom vereischt het een feillooze beheersching, een nuchtere romantiek, die weinigen zullen aandurven, waar er zooveel andere middelen voor het grijpen liggen. Maar, zooals wij al zeiden, in den overgang van opus 4 naar Berlin gaat, bij allerlei winst, iets verloren, iets onlichamelijks, ongevormds, dat zijn eigen bekoring heeft, dat misschien ook zijn eigen toekomst heeft. Waar die toekomst zou moeten liggen, blijve in het midden.

1) Het werk van Fischinger is voorloopig de eerste onvoorziene omstandigheid! Noot 1931.

De overgang van de abstractie naar het gebruik der naturalistische aspecten is niet scherp te begrenzen (Emak Bakia), maar is daarom niet minder belangrijk als symptoom van de heerschende neiging tot associatieve complicatie. Men zou zich een tijd kunnen denken, waarin juist de omgekeerde tendentie viel te constateeren, waarin de cineasten zich afkeerden van het ding, om terug te gaan tot de lijn en het vlak, waarin dientengevolge de critiek zich zou haasten te verklaren, dat dit nu de richting van de filmkunst was; maar deze denkbeeldige tijd is niet de onze. Men haakt naar de complicatie; een man als Eisenstein verandert bij iedere film van programma, ziet steeds nieuwe complicaties, die hem de moeite waard schijnen[1]. Het is moeilijk zich in dezen onzen tijd het beeld voor den geest te roepen van een soort Ruttmann, die zonder dagelijksche wisseling der leuzen, zelfs zonder vèrziende theorie over de geluidsfilm, honderd opera schept in één stijl, één persoonlijken, onafhankelijken stijl, die nochtans alle op zichzelf hun eigen waarde hebben. De jacht op nieuwe complicaties in de filmwereld is uitputtend, maar meer sportief dan artistiek uitputtend; om met de allereenvoudigste middelen, zooals de abstracte, een film te maken, terwijl de nieuwste apparaten voor de geluidsproductie de nieuwste sensaties waarborgen, behoeft men een geestelijke zelftucht, die in de vervalschte milieu's der filmmaatschappij tegenwoordig bijna ondenkbaar en onverwachtbaar is. Sedert de ontdekking der filmkunst zijn de groote trusts bovendien de kunstenaars gaan apprecieeren, zoodat men Ruttmann in een kapperswinkel aan het werk zag en Eisenstein coquetteerde met de dollars van Amerika. Vanwaar zal dan de ‘absolute’ concentratie komen, die bij het ontstaan van iedere schepping van menschenhanden ten eenenmale noodzakelijk is?

Aan den overgang van abstractie naar naturalistisch aspect, die incidenteel volstrekt geen concessie aan de middelmaat behoeft te beteekenen (Ruttmann's Berlin), zitten niettemin alle gevaren vast, die de filmkunst als zuivere vormgeving aanhoudend bedreigen. Het naturalisme is het ernstigste gevaar, dat men zich denken kan. Het is, in zijn vulgairen zin, constante verleiding tot rhytmische en psychologische vergroving; het is dat in het beeld, maar evenzeer in het geluid. Louter en alleen daarom is er bezwaar te maken tegen de plaats, die de geluidsfilm in de hedendaagsche belangstelling inneemt; immers verder is de geluidsfilm een stoffelijk en dus bruikbaar middel als ieder ander.

1) Of de geluidsfilm ‘Romance Sentimentale’, met het prachtige absolute begin, geheel voor zijn rekening komt, is twijfelachtig. - N o o t 1931.

Overigens is de associatieve complicatie door het naturalistisch aspect natuurlijk volstrekt te aanvaarden. Het is duidelijk, dat men Berlin en De Brug niet terug zal willen dringen tot hun abstracte schema's; het is een eenvoudig feit, dat het naturalistisch aspect, wanneer het door den cineast zoo gewild is, een verrijking beteekent. Voor de film, die psychologische en intellectueele associaties vraagt, is het zelfs volkomen onmisbaar. Dit perspectief is geen verengde apologie voor de abstracte film; het wil slechts de waarde van het abstracte, juist in de huidige omstandigheden, verduidelijken en verdedigen, omdat ook in het naturalistisch aspect de eenige waardevolle richting steeds in abstraheering van de naïeve, imitatieve werkelijkheid moet worden gezocht. In dit opzicht is de geometrisch geabstraheerde film de gelijke van de speelfilm.

De tijd schijnt ongunstig voor de absolute, in het bijzonder voor de abstracte film. Wanneer andere filmkategorieën met even ‘absolute’ zuiverheid en even ‘abstracte’ doelbewustheid in hun plaats komen, zal niemand daarom rouwig behoeven te zijn. Persoonlijkheid en cultuur zijn aan geen vormbepalingen gebonden. Het staat echter te bezien, of de dreigende triomf van het talkie-instinct niet voor alles, wat op filmgebied ‘absolute’ eischen stelt, noodlottig zal worden.

Juli-Augustus 1930.